# 乐　问—— 中国传统音乐历代疑案百题

## (上)

黄 翔 鹏

整理者按：这是黄翔鹏先生留下的一部未定稿。这部稿子仿屈原《天问》体取名"乐问"，是积作者四十余年的心得，以一百个小标题的形式，在考察了既往音乐史著述之后，提出了中国音乐文化发展史上一系列重大阙疑环节，为真正反映中国音乐文化发展内在科学规律，重新写作中国音乐史提供出了新的起点和任务。因为是未定稿，所以《乐问》存在着三种情况：第一到第四十问有"问"，有作者自己的部分对字面意思的解释(第一至第五问作者又做了修改)，有基本文献，有主要的研讨论文篇目，还有需要研究的问题，是比较完整的格式；第四十一到第七十二问有"问"；第七十三到第一百问仅有要"问"的内容范围，而没有成文的问题。在 1986年至 1987年间，作者在给中国艺术研究院研究生部音乐学系的硕士研究生上课时，对《乐问》的部分问题曾作过介绍；第一至第四十问在 1990年 11月间曾在黄先生主持的"中国乐律学史"课题组内作为研究提纲首次发表，先生也就《乐问》的写作目的和方法作了说明，旨在希望课题组全体成员集体攻关，之后于 1991年 9月至 1992年 2月间，作者又向硕士课程进修班的学生，以讲课的形式介绍了《乐问》写作的想法及自己对其中有关问题的部分看法。为纪念先生，保存先生的研究成果，以便读者全面了解先生的基本思路，现将此稿按原样全部发表(一部分原稿及先生所做的批注，加"黄按"注明)。

《乐问》是我在知识和认识上感到饥饿，企图通过求知、探讨得到解答的问题。这中间包括某些猜测，就像 1977年写青铜时代的音阶发展史那篇论文时，我提出《管子》为什么只算到五音的问题一样。那时对钟律问题并没有太多的过硬的材料根据。

不能作无端的猜测，但是，可以作有理由的猜测；不然，恐怕难有科学发现了。

仿《天问》体不是穿件古装衣服，而是反映出我希望在科研工作中多少要有那么一点浪漫主义。我以为浪漫主义是现实主义的好朋友，而现实主义是浪漫主义的畏友、益友。屈原是个不安分的人，我羡慕他的这种不安分的风格。我有那么一点浪漫主义，同志们多给我一些现实主义，研究工作就可以做得比较好了。

在研究工作上我是敢"胡说八道"的，要讲写音乐史我就胆小如鼠。我要是回答不了《乐问》中的提出的问题，"音乐史"就一个字也不敢动。

古代音乐史上的诸种问题就像乱麻一样互相牵扯着，每有所疑清理不尽，找不出头绪，往往暂时放下之后，日后再扳回来仍然会碰上原来的“死结”。这就是我不得不下决心磨练出一种心如止水，求其清澈的静境，但求寻找问题所在及其有关联系，压住急于求解的火性，来等待系统地清理与解决。

我最怕两件事：一是顾头不顾尾，弄得越解越乱，无补于清理工作而只能添乱；二是多米诺骨牌，一处论证站不住脚，扯得凡有联系之处一倒百倒。所以避此两端，我就求其系统解决，而对每 个具体问题却持慎重态度，虽有猜测亦不待论。

1990年 11月

这一百问是我的未完成的写作工作，我就讲到哪里算哪里。大体上以史为序，但其范围却不能概括音乐史学的应有内容。它主要是从音乐型态学的角度来研究中国传统音乐的产物。它的材料概据出于下列成果：

一、文献学研究

二、音乐考古发现与乐器学研究

三、音乐民族学的研究和东西方交流史的研究

四、音乐声学理论与测音研究

五、中国古代乐学历史理论与现存传统乐种研究

六、中国古代音乐的作品研究

我讲至今还无结论的东西，并且和大家一起来研究。所谓“百问”，不是“百解”，是提问题，不是回答问题。至今我不敢写史，就是这 个道理。上至领导，下至学生都不理解我。在这些问题没得到解决以前，我拿起笔也写不下去。过去有 个自称为“疑古玄同”，现在有 个“疑史翔鹏”。我只是提问题。有的好像有结论，当然其中的有些结论将来也许要作修改，我也作了给人推翻的思想准备。不过我希望，赞成我的意见的也不要急于举手投票表态，反对的也不要着急否定我的意见。我希望大家想想，再想想。匆忙了没有好处。历史上搞对了的、弄错了的，都两、三千年那么说了，着的什么急?!

我不是“怀疑一切”。我是有根据的。因为有马克思主义和现代音乐学。以前人们看问题的眼界并不那么宽，基本上是从文献到文献，考据来考据去不离开书本的范围，吊死在一棵树上。我主张的方法是：

系古今、辨名实、重实践。

对乾嘉学派说来，我可以借用一句现成话：吾爱吾师，但更爱真理。

1991年 9月

一、曰遂古之初，谁传道之？ 为乐倡，何由考之？奏行节止，谁能极之？击拊惟象，何以识之？以和神人，惟时何为？

太初有节奏吗？普列哈诺夫认为原始的音乐最先有节奏是有道理 可以验证的吗？

中国古代神话中为什么讲“ 为乐倡”？传统音乐一直到近代戏曲音乐中，用鼓来指挥的传统是从哪里来的？

《尚书》记载先民的祭祀活动讲“神人以和”，《尚书大传》解释这种祭祀活动中的音乐讲

“鬼神贵清虚”，为什么主要都指节奏乐器？为什么新石器时代遗址中多有陶响器？“鸣球”是节奏乐器还是有音高的乐器？如果石磬是先出的乐器，为什么《乐记·魏文侯》讲祭祀乐的两个“然后”还是先讲节奏乐器？后世的“雅乐”中，为什么有那么多的、各色各种“革木一声”的击乐器？

(整理者按：作者后改为—— 有人说：一部《易经》讲的就是“太初有节”这 句话。不论这 一说的本义是否正确，只就“节奏”对于自 然界、对于人文现象是否原生事物而言之，应该如何看待呢？普列哈诺夫认为原始音乐最初是从节奏开始的。这是有道理而可验证的吗？中国古代神话中为甚麽讲“　为乐倡”？先秦文献有《国语》讲“革木以节之”，到近、现代戏曲音乐中，仍然用鼓作为指挥，这 个传统是从哪里来的？汉语“节奏”的字义本当如何解释？节、奏，作为时间现象都是无法存留的；怎知古代的实际运用情况呢？音乐文物的研究、当代的民族学研究，能够证实初民多用节奏乐器吗？《尚书》记载先民的祭祀活动，讲“神人以和”，《尚书大传》解释这种祭祀活动中的音乐，据《白虎通》的理解认为有“鬼神清虚，贵净”的意思。由此看来，远古祭祀活动的所涉乐器主要是无固定音高的节奏乐器呢？还是有乐音性能的旋律乐器？“鸣球”应是美玉所制之“磬”呢？还是新石器时代以来多有的陶响器？)

【文献参考资料举例】(以下简称【文献】)

《尚书·益稷》：夔曰：戛击鸣球，搏拊琴瑟以咏。祖考来格，虞宾在位，群后德让。下管鼗鼓，合止　　。笙镛以间，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。夔曰：“於，予击石拊石，百兽率舞，庶尹允谐。”

《尚书·虞书》：帝曰：“夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，声依永，律和声。八音克谐，无相夺伦，神人以和。”夔曰：“於，予击石拊石，百兽率舞。”

《乐记·魏文侯》：然后圣人作为鼗鼓　　埙篪，此六者，德音之音也。然后钟磬竽瑟以和之，干戚旄狄以舞之。此所以祭先王之庙也，……

《吕氏春秋·古乐》：乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。乃令　先为乐倡，　乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英。

《韩非子·十过》：奚谓好音？昔者卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之。使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之，曰：“……子为我听而写之。”师涓曰：“诺。”因静坐抚琴而写之。师涓明日报曰：“臣得之矣，而未习也，请复一宿习之。”……遂去之晋。晋平公觞之於施夷之台。酒酣，灵公起。公曰：“有新声，愿请以示。”平公曰：“善。”乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：“此亡国之声，不可遂也。”平公曰：“此道奚出？”师旷曰：“此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至於濮水而自投。故闻此声者，必於濮水之上。先闻此声者，其国必削，不可遂。”平公曰：“寡人所好者，音也，子其使遂之。”师涓鼓究之。平公问师旷曰：“此所谓何声也？”师旷曰：“此所谓清商也。”公曰：“清商固最悲乎？”师旷曰：“不如清徵。”……音中宫商之声，声闻於天。平公大说，坐者皆喜。平公提觞而起，为师旷寿，反坐而问曰：“音莫悲于清徵乎？”师旷曰：“不如清角。”

《盐铁论》：古者，土鼓　　，击石拊石，以尽其欢。

朱载　《律学新说》卷一：“纪之以三”，天地人也。《舜典》曰：“神人以和”，是也。

“平之以六”，谓六律也。上章曰：“律以平声”，是也。“成於十二”，十二律吕上下相生之数备也。天之大数不过十二，故曰：“天之道也”。

【文物参考资料举例】(以下简称【文物】)

各地、各文化遗址之所谓“陶铃”(后渐改称“陶响器”等)。

【研讨】

秦序：硕士论文《我国南方高山、佤、苗等族体鸣木鼓与有关音乐起源的几个问题》；又赵仲明论文中有关“木鼓”部分(《中国音乐学》总1、2与总14，第73～77页)

王枫桐、张林：《中国音乐节拍发展史梗概》(《乐府新声》1990年第3期)

二、以耳齐声，何本黄钟？

太初之时，原始人群有绝对音高感吗？

绝对音高是与生俱来的自然现象还是音乐文化发展的训练结果？绝对音高感到什么历史阶段就能在乐器制作上有所反映？“禹之声，尚文王之声”指的是钟，还是磬？夏文化有绝对音高的物证吗？

(整理者按：后改为—— 太初之时，自有原始人群以来，人们就有绝对音高感吗？在人和自然的斗争中，人类是怎样发展辨别音高的能力的？到了什么样的发展阶段，人们就能在听觉世界中选择出标准音高呢？

绝对音高作为某种“黄钟”标准音在历史上的出现，是在乐器制作上反映出来的吗？它在人类的文明史上属于一种甚么阶段？黄帝命令伶伦去审听凤鸟的鸣声，以定黄钟音高的神话能够反映出那个历史时代的实情吗？黄帝以前，女娲和伏羲的时代，已有可以奏乐的乐器了吗？黄帝、或黄帝以后的时代中，甚么时侯已有可为物证的、含音高标准的乐器？

《孟子·尽心章句下》说“禹之声，尚文王之声”，旧说指“钟”。对吗？不是钟又是什么呢？夏文化至今仍被史学界当作未决之谜，我们在音乐史上讨论这个问题能有点肯定意见吗？)

【文献】

《孟子·尽心章句下》：高子曰：“禹之声，尚文王之声。”孟子曰：“何以言之？”曰：“以追蠡。”曰：“是奚足哉？城门之轨，两马之力与？”

【文物】

山西、夏县东下冯遗址石磬：$^{\sharp}$C4

武官村晚商大墓虎纹石磬：$^{\sharp}$C4

【研讨】

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》：Absolute pitch (Natasha Spender)

西格蒙德·列瓦里(Levarie)论远古人的绝对音高概念(即《音乐形态学》作者之一，详见《音乐学术信息》1986年第3期，第8页)。

黄翔鹏：《中国古代律学》(《音乐研究》1983年第4期，第113页)。

三、律以和声，孰营度之？惟兹何功，孰初作之？

原始的律、声概念是一个什么样的形成过程？律是作为音高的标准而存在的，音高概念是由比较而产生的；那么，是先有“律”呢？还是先产生了音阶和音级？

音阶结构的出现，能意味着文明的曙光吗？还是必须发展到理性上总结了“声成文，谓之音”的认识才算进入文明时代？贾湖骨笛作为七、八千年前的管乐器遗物，只其中一支可

以测音，能作为物证吗？怎样看待“孤证不立”的信条呢?

“诗言志，歌永言，声依永，律和声”，是说先有律呢? 还是先有声？

(整理者按: 后改为—— 如果相当于夏文化的那个时代已有确定音高标准的实据，我们能相信《尚书·虞书》讲的“律和声”已是当时的历史事实了吗?

古人是经过“以耳齐声”的阶段，逐渐认识到律、声关系的吗? 古文献没有讲黄帝以前有律，舜帝以前已能以律和声的，但我们却知道如此古老的年代以前，人们已经掌握了乐音序列的使用。可不可以说: 先有声而后有律—— “凡音者，生人心者也，情动于中，故形于声”是不待理性认识而来的一种自发的艺术实践; 是否一定要到人们通过不同乐音的比较，产生音高概念，并以“律”作为音高标准而存在时，这才懂得“声依永，律和声”，因而能从自发的感性阶段进入自觉的理性认识阶段呢? 贾湖骨笛的测音研究，说明八千年前 (左右)，中原的先民已在乐器制作中使用了完整的音阶结构。我们能因为同出的十六支骨笛中，只有这一支可以测音，就说这是“孤证不立”吗? 又能否因为诸笛各孔多有刻痕，就断言那时已有律的计算呢? )

黄按: 乾嘉学派有“孤证不立”的规距，这在文字上是如此，如李登《声类》的“宫、商、/ 、徵、羽”的“ ”与“ ”字，我不敢引以为证。但音乐实践中的例子，是否也适用于这条考证工作的原则呢? 我以为七音的关系就不是孤证了。七音的关系中包含了条对证的关系。这就是“全息摄影”的道理。全息摄影从局部知全体，不是推断的结果，那是客观存在东西。

【文献】

《尚书·虞书》: 帝曰: “夔，命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，声依永，律和声”。

《乐府诗集》卷第二十六:《古今乐录》曰: “伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。”王僧虔启云: “古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽於诗，音尽於曲。

【文物】

贾湖骨笛 (《文物》 1989年第 1期)

【研讨】

黄翔鹏: 《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》 (下) 所讨论的律与音阶孰先孰后问题 (《音乐论丛》 (三) 第 152~ 155页，人民音乐出版社 1980年)

黄翔鹏: 《中国古代律学》“引言”部分 (《音乐研究》 1983年第 4期，第 111页讨论“《虞书》论乐”)

四、中声焉系？神瞽焉量? 夏尺何当？均钟以度?

人类对待声、律关系是怎样从自觉阶段进入自为阶段的？形成音高标准的起点到底在哪里？“中声”之说是先验的呢，还是自有人与自然的物质根据的呢？从人与自然的角度来看待这一问题，那末中国音乐史和世界音乐史应有相同的“中声”及其规律吗? 对音乐艺术作生理学与心理学的研究，能对这个问题作出解答吗? 出土文物的测音研究能对这个问题有所帮助吗?

(整理者按: 后改为—— 音乐艺术的文化史发展过程中，古人对律、声关系的认识，如前

讨论：先有过自发的，从艺术实践中掌握了乐音序列的感性阶段，再有了自觉的，能对不同乐音进行音高的比较，因而产生律高概念的理性认识阶段。是这样有了“伶伦制律”故事的吗？那么，又到了什么时侯中国人更从自觉阶段进入了自为的阶段，能够根据合理的主客观条件来制定“律高标准”，并从而形成用之于社会的制度了呢？虽然这只不过是古文化的一个小小侧面，而周人为之自豪的、就是这样滥觞于夏、商的一种礼乐制度吗？从考古所得的实物看，这是有证据的吗？黄钟标准的建立，是人为的偶然呢，还是实有必然因素？“中声”之说是先验的呢，还是自有人与自然的物质根据？从人与自然的角度来看待这一问题，是否不论中、外音乐史上都应具有相同的“中声”及其规律呢？对音乐艺术作生理学与心理学的研究，能对这个问题有所解答吗？出土文物的测音研究，能对这个问题有所帮助吗？黄钟标准的建立，除了中、外的共性而外，又有中国历史上自己的民族特点吗？商、周的盲乐师，职掌黄钟标准问题，是根据什么传统来把“本国”、“本邦”的音乐活动纳入“中声”范围的？为什么几千年相传都以夏尺为律尺？夏尺至今并无实物出土，它是可以考证的吗？中国计量科学的历史上最为独特的“同律度量衡”学说，是可信的吗？从文献上考查，从朱载 以前几千年间律学研究者的实践经验看，这是有来源、有意义的吗？)

【文献】

《国语·周语下》：王将铸无射，问律于伶州鸠。对曰：“律所以立均出度也。古之神瞽，考中声而量之以制”。

《史记·五帝本纪》：於是禹乃兴九招之乐，致异物，凤皇来翔。天下明德皆自虞帝始。

《夏本纪》：禹为人敏给克勤，其德不违，其仁可亲，其言可信；声为律，身为度，称以出。……於是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，箫韶九成，凤皇来仪，百兽率舞，百官信谐。帝用此作歌曰：“陟天之命，维时维几。”乃歌曰：“股肱喜哉，元首起哉，百工熙哉！”皋陶拜手稽首扬言曰：“念哉，率为兴事，慎乃宪，敬哉！”乃更为歌曰：“元首明哉，股肱良哉，庶事康哉！”（舜）又歌曰：“元首丛脞哉，股肱惰哉，万事隋哉！”帝拜曰：“然，往钦哉！”於是天下皆宗禹之明度数声乐，为山川神主。

【文物】

方建军：《考古发现先商磬初研》公布了测音数据的：F5 ♯F5 A5 C5四磬（《中国音乐学》1989年第1期，第87~88页）。

【研讨】

黄翔鹏：《均钟考》四、“夏尺考”，“夏尺和确定音高标准的时代”（《黄钟》1989年第2期，第84页）。

五、“杂比曰音”，其声安出？其始多少？谁知其数？

原始社会至进入文明社会，音乐中的音阶结构包括常规音级和变化音的使用，是一个什么样的发展过程？音乐艺术中使用的音列、音阶总是由少到多这样一条规律发展着的吗？“声成文，谓之音”讲了音级根据一定规律构成音阶，那么对于“不成文”、“未成文”的东西有没有一个选择、扬弃的过程呢？五声之名是何时产生又怎样产生的？“声成文，谓之音”可以用五声音阶各有宫、商、角、徵、羽的专名来解释人们对于音阶结构的确认吗？这个解释如能成立，那么我们又将如何看待某些民间音乐研究文字中所说的二声音阶、三声音阶、四声音阶等？比如说 Techa chord应该叫做四声音阶吗？

(整理者按: 后改为—— 中国现代人误用“音”字来翻译了西文音乐术语中表示单个乐音的语词, 而先秦的“音”, 实为多个音级, 即: 宫、商、角、徵、羽等各“声”的集合之义; 亦即狭义为“音阶”, 而广义并能涵盖“乐调”之义。

中国人从确立“音阶”概念之时讲, 其前曾有过什么样的一个发展过程呢?《旋律史》的作者,萨波奇·本采说:“当旋律已发展到全音体系不能再容纳它的时候,把全音分成更细微、更精密的过程才参加进来”, 那么, 音阶的音级数量的发展过程一定是由少到多吗? 五声音阶一定要比含半音结构的七声音阶较为原始与落后吗? 只有经过七声的发展阶段, 才能进入使用临时变化音直至半音音阶的“更高级的”发展阶段吗? 同一个论者还注意到:“一切伟大文明的传说中, 在提到音乐的起源时, 实际上都暗示在过渡到五声体系存在之前有过一个有更多乐音的阶段。”而且还举出伶伦十二律为例。那么, 中国古代形成音阶之初, 共有几声? 其始既如萨波奇之所相信, 亦即中国古代文人学士所说—— 是在定律之后吗?

宫商角徵羽五声之名是怎样确立, 并在何时产生的呢?“声成文, 谓之音”可以用宫、商、角、徵、羽各有专名来解释人们对于音阶结构的确认吗? 当五声结构可以被确认为只用五声的音阶时, 我们又怎样看待现在某些民间音乐研究文章中所说的“二声音阶”、“三声音阶”、“四声音阶”呢? 比如说: Tetra chord 一词译为“四声音阶”也是合理的吗? 可以这样来认识中国的传统音乐吗? (参考第八问)

黄按: 萨波奇提出一个有意义的问题: 有规律的音调是怎样与一定的音高连系起来的? 他根据语言学家 Henrry Sweet 和 Karlgren 音乐学家 Jaap Kunst 的研究, 说中国、中亚和东南亚被认为是 pitch 和 tuning 的发源地。Kunst 说中国是发明了音高和最早使用音高变化的地区。

【文献】

《乐记·乐本》: 声相应, 故生变; 变成方, 谓之音。……凡音者, 生人心者也, 情动於中, 故形于声; 声成文, 谓之音。

《史记·乐书》〈集解〉郑玄曰: 宫、商、角、徵、羽, 杂比曰音, 单出曰声。

《国语·周语》: 二十三年, 王将铸无射, 而为之大林。单穆公曰:“不可。作重币以绝民资, 又铸大钟, 以鲜其继。若积聚既丧, 又鲜其继, 生何以殖? 若无射有林, 耳不及也。夫钟声以为耳也。耳所不及, 非钟声也。犹目所不见, 不可以为目也。夫目之察度也, 不过步武尺寸之间。其察色也, 不过墨丈寻常之间。耳之察和也, 在清浊之间。其察清浊也, 不过一人之所胜。是故先王之制钟也, 大不出钧, 重不过石。律度、量、衡, 於是乎生。小大器用, 於是乎出。故圣人慎之。今王作钟也, 听之弗及, 比之不度。钟声不可知和, 制度不可以出节。无益於乐, 而鲜民财, 将焉用之? 夫乐不过以听耳, 而美不过以观目。若听乐而震, 观美而眩, 患莫甚焉。夫耳、目, 心之枢机也。故必听和而视正。听和则聪, 视正则明。聪则言听, 明则德昭。听言昭德, 则能思虑纯固。以言德於民, 民歆而德之, 则归心焉。上得民心, 以殖义方, 是以作无不济, 求无不获, 然则能乐。夫耳内和声, 而口出美言, 以为宪令, 而布诸民。正之以度量, 民以力, 从之不倦。成事不贰, 乐之至也。口味而耳内声, 声味生气。气在口为方, 在目为明。言以信名, 明以时动。名以成政, 动以殖生。政成生殖, 乐之至也。若视听不和, 而有震眩, 则味入不精。不精则气佚, 气佚则不和, 於是乎有狂悖之言, 有眩惑之明, 有转易之名, 有过慝之度。出令不信, 刑政放纷, 动不顺时, 民无据依, 不

知所力，各有离心。上失其民，作则不济，求则不获，其何以能乐？三年之中，而有离民之器二焉，国其危哉！”

王弗听，问之伶州鸠。对曰：“臣之守官弗及也。臣闻之，琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也。第以及羽，圣人保乐而爱财，财以备器，乐以殖财。故乐器重者从细，轻者从大。是以金尚羽，石尚角，瓦丝尚宫，匏竹尚议，革木一声。

【声·谱·图法参考资料举例】(以下简称【声·谱·图法】

《中国民歌》贵州苗族《夜歌》(黄翔鹏记谱)，1959年线谱本，第 277页。

【研讨】

黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》(下)，同前，第 153~154页所论如上谱例。

萨波奇·本采:《旋律史》中文本 (人民音乐出版社，1992年)第 4~6页的相反论点，及其所提问题，所举荷兰音乐学家亚普·孔斯特 (Jaap Kunst) 论中国古代音乐文化之说。

李纯一:《谈谈音乐史研究的材料和方法》(《交响》1987年第 2期)，另参见蒋定穗《音乐考古研究与新发现》(《中国音乐年鉴》1988年刊第 98页摘引论点)。

六、定律何时？十二焉分？计数焉出？其名安陈？

十二律是怎样产生的？何时又有了律名，并有了计算方法的？

伶伦听凤鸟鸣声的故事说明了什么问题？大禹“声为律，身为度”的记载说明什么问题？蔡邕为什么说古人是“以耳齐其声”，而因为“今人不能”才“假数以正其度”？

两周已有十二律名了吗？有没有物证或文献证据？

【文献】

《吕氏春秋·古乐》：昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之　　之阴，取竹於　之谷。以生空窍厚钧者，断两节间。其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫，吹曰“含少”。次制十二筒，以之　　之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六。以比黄钟之宫适合。黄钟之宫，皆可以生之。故曰：“黄钟之宫，律吕之本”。

黄按：这一段话叙述了伶伦制律的故事，其中有下列几点具有实质性意义的内容：1. 远古制律是依靠听觉来制作律管的。2. “十二　”的制作，来源于“听凤凰之鸣，以别十二律”，暗示着：“雄鸣为六”是六个阳律，“雌鸣亦六”是六个阴吕。3. 律管的制作，最早是用竹，粗略的规格有二：其一是“生空窍厚薄钧者”，要求空腔和腔壁的厚薄长得匀称。其二是“断两节间”，要求避开竹节对于腔体的影响。4. 远古已音高的标准化要求，叫做“黄钟之宫”，但尚无所有十二律的全部律名。《吕氏春秋》别载全部律名于“音律篇”而不曾杂入此篇。5. 十二律在“古乐篇”中不传律数及其比率，《吕氏春秋》别载其三分损益关系于“音律篇”，亦不曾杂入有关黄帝时期的传说。6. 个别有确切数据的“黄钟之宫”，另有名称叫做“含少”，“其长三寸九分”，但它是“十二　”之外的一个标准器。“含少”的律学意义，古今多有异说，至今并无确解。

《国语·周语下》：王将铸无射，问律于伶州鸠。对曰：“律所以立均出度也。古之神瞽考中声而量之以制，度律均钟，百官轨仪。纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黄钟，所以宣养六气、九德也。由是第之；二曰大簇，所以金奏阳出滞

也；三曰姑洗，所以修洁百物、考神纳宾也；四曰蕤宾，所以安靖神人、献酬交酢也；五曰夷则，所以咏歌九则、平民无贰也；六曰无射，所以宣布哲人令德、示民轨仪也。为之六间，以扬沈伏而黜散越也；元间大吕，助宣物也；二间夹钟，出四隙之细也；三间仲吕，宣中气也；四间林钟，和展百事、俾莫不任肃纯恪也；五间南吕，赞阳秀也；六间应钟，均利器用、俾应复也。律吕不易，无奸物也。细钧有钟无　，昭其大也；大钧有　无钟，甚大无　，鸣其细也。大昭小鸣，和之道也。和平则久，久固则纯，纯明则终，终复则乐，所以成政也。故先王贵之。”

蔡邕《月令章句》：古之为钟律者，以耳齐其声，后人不能则，假数以正其度，度数正，则音亦正矣。以度量者可以文载、口传、与众共知，然不如耳决之明也。

【文物】

周懿王时：“井叔钟”：妥宾、夷则（?）

春秋初年吴王柯转（前 697年）“者减钟”：太簇

周宣王时“南宫乎”钟：无昊（见蒋定穗硕士学位论文：《陕西出土西周钟研究》）

未见文物，但有历史记载者：《史记》卷三十七，周成王举康叔为周司寇，《左传·定公四年》有“分康叔以……大吕。”

【研讨】

刘道远：《中国古代十二音律释名及其与天文历法的对应关系》（《音乐艺术》1988第 3期）

郑祖襄：《古律探源录》（《中央音乐学院学报》1988第 3期）

方建军：《先秦文字所反映的十二律名称》（《中央音乐学院学报》1990年第 4期，结论在 79页）

七、“七律者何”？岂出史前？文明曙光，中乐何源？

从中国产生七声音阶的已有迹象看来，远在史前时期已见文明曙光的时候，中国音乐已经奠定了它的本源了吗？贾湖骨笛的测音结果可以证实什么样的音阶结构？州鸠论乐所追述的公元前 1056年周初的天象确已得到天文观测的证明了吗？从文献的、文物的全面材料来看，我们就该如何判断目前学术界对于先秦是否已有“七声”的讨论？（黄按：七声为均，均宫关系问题进一步讨论在第四十九问）。

【文献】

《尚书·益稷》“在治忽”校订：

（1）《尚书·益稷》：“予欲闻六律、五声、八音，在治忽以出纳五言。”

（2）《熹平石经·益稷》残石：“予欲闻六律、五声、八音，七始滑以出纳五言。”（转引自饶宗颐《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》，第 42页，香港中文大学 1985年）。

（3）《史记·夏本纪》：“予欲闻六律、五声、八音，来始滑以出入五言。”

（4）《汉书·律历志》：“予欲闻六律、五声、八音，七始咏以出内五言。”

饶宗颐谓“来”乃是“漆”之形讹。

《国语·周语》：王曰：“七律者何？”对曰：“武王伐殷，岁在鹑火。月在天驷，日在析木之津，辰在斗柄，星在天鼋。星与日辰之位，皆在北维。颛顼之所建也，帝喾受之。我姬氏出自天鼋，及析木者，有建星及牵牛焉，则我皇妣大姜之侄伯陵之后，逄公之所凭神也。岁之所在，则我有周之分野也。月之所在，辰马农祥也，我太祖后稷之所经纬也。王欲合是五

位三所而用之。自鹑及驷七列也。南北之揆七同也。凡人神以数合之，以声昭之。数合声和，然后可同也。故以七同其数，而以律和其声，于是乎有七律。”

【文物】

贾湖骨笛测音数据 (《文物》1989年第1期)

安阳小屯武丁时代五音孔陶埙 (《音乐论丛》第一辑，第196页，《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》例16)

曾侯乙钟下层大甬钟正鼓音七声音列及铭文中出现的“ 宫”“ 徵”。

【研讨】

Archibald T. Davison音乐史谱例 (Oxford版 N. o1)

卡尔·聂夫:《西洋音乐史》张洪岛译本，第3页“文明古国的音乐”。

王文耀:《曾侯乙钟铭文之管见》(《古文字研究》第4辑)。

冯时:《曾侯乙编钟的所谓“变宫”问题》(《考古》1986年第7期)。

冯文慈:《释伶州鸠答“七律者何”》(《艺苑》1986年第1期)。

(以上三文大意略见《中国音乐年鉴》1987年刊，第105页“乐律学研究”综述)。

郑祖襄:《雅乐七声考辨》(《艺苑》音乐版1987年第2期)。

饶宗颐论“七始”(《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》第42页，香港中文大学1985年)。

八、启棘宾商，九辩九歌，同宫何序而五声在腹? (黄按：商，郭沫若注《离骚》改为“帝”，李纯一亦作“帝”。)

中国的音阶和它的变化音体系是怎样形成的?“夏后开得乐”神话故事中的“九歌”是曲名呢，还是“九声”的意思?《左传》讲的“六府三事”与九声有关吗? 从王念孙《经义述闻》的观点看，《左传》按数序从九歌讲到五声能是音阶结构问题吗? 从“七律”、“六律”这些词看，这里的“律”字涵义在音高标准，还是音阶的音级涵义呢? 如果五声、六律就是由宫、商、角、徵、羽，再加上个“和”字，那么六府作为水、火、木、金、土，再加上个“谷”字，以谷对应于“禾”，能够就明先秦人确实有过“羽曾”为“ ”的宫音上方纯四度音级概念吗? (七声与五声的关系，七声为均问题进一步讨论在第四十九问。)

【文献】

《左传·文公七年》：夏书曰：“戒之用休，董之用威，劝之以九歌，勿使坏”。九功之德，皆可歌也，谓之九歌。六府三事，谓之九功。水、火、金、木、土、谷，谓之六府。正德、利用、厚生，谓之三事。

《左传·昭公二十年》：先王之济五味，和五声也。以平其心，成其政也。声亦如味：一气，二体，三类，四物，五声，六律，七音，八风，九歌，以相成也。清浊大小，短长疾徐，哀乐刚柔，迟速高下，出入周疏，以相济也。

《左传·昭公二十五年》：子太叔见赵简子……对曰：“……为九歌，八风，七音，六律，以奉五声。”

《淮南子·要略》：夫五音之数，不过宫商角徵羽。然而五弦之琴不可鼓也。必有细大驾和，而后可以成曲。

王引之《经义述闻》：“八风，非八方之风也。古者八音谓之八风，……八风与七音、九歌相次，则是八音矣。”

【研讨】

黄翔鹏:《中国传统音调的数理逻辑关系问题》(《中国音乐学》1986年第3期)

杨荫浏:《如何对待五声音阶与七声音阶同时存在的历史传统》(《杨荫浏音乐论文选集》,上海文艺出版社,1986年)

周大风:《漫谈中国的五声音阶》(《民族民间音乐》1988年第2期)

王震亚:《民族音阶在现代音乐创作中的延伸》(《中国音乐学》1990年第2期)

黄翔鹏:《楚风、苗 和夏代“九歌”的音乐遗踪》(《楚文艺论集》湖北美术出版社 1991年;又载《文艺研究》1992年第2期)

九、女娲作簧,庖羲作琴瑟;史伯论“ 同”,期理安在?

中国人的原始谐和概念早自何时在乐器上,什么时候在语词上,什么时候在哲学概念、哲学思维上有反映?它和钟律的诞生和前述的大数止於“九”的思维,能有一定关系吗?

【文献】

《国语·周语下》:(伶州鸠曰):“夫政象乐,乐从和,和从平。声以和乐,律以平声。金石以动之,丝竹以行之,诗以道之,歌以咏之,匏以宣之,瓦以赞之,革木以节之。物得其常曰乐极,极之所集曰声,声应相保曰和,细大不愈曰平。如是,而铸之金,磨之石,系之丝木,越之匏竹,节之鼓而行之,以遂八风。於是乎气无滞阴,亦无散阳,阴阳序次,风雨时至,嘉生繁祉,人民和利,物备而乐成,上下不罢,故曰乐正。今细过其主妨於正,用物过度妨於财,正害财匮妨於乐。细抑大陵,不容於耳,非和也。听声越远,非平也。妨正匮财,声不和平,非宗官之所司也。夫有和平之声,则有蕃殖之财。於是乎道之以中德,咏之以中音,德音不愆,以合神人,神是以宁,民是以听。若夫匮财用,罢民力,以逞淫心。听之不和,比之不度,无益於教,而离民怒神,非臣之所闻也。”

王不听,卒铸大钟。二十四年,钟成,伶人告和。王谓伶州鸠曰:“钟果和矣。”对曰:“未可知也。”王曰:“何故?”对曰:“上作器,民备乐之,则为和。今财亡民罢,莫不怨恨,臣不知其和也。且民所曹好,鲜其不济也。其所曹恶,鲜其不废也。故谚曰:‘众心成城,众口铄金,三年之中,而害金再兴焉,惧一之废也。”王曰:“尔老耄矣!何知?”二十五年,王崩,钟不和。

《国语·郑语》:夫和实生物,同则不继;以它平它谓之和,能丰长而物生之。若以同裨同,尽乃弃矣。

见于古文献关于远古传说人物与自成谐和关系之古乐器的记载(片断)资料:

《世本》:“女娲作簧”。“庖羲氏作瑟”。“暴新公作埙”。

《尔雅》疏引《琴操》:“伏羲作琴”。

《淮南子·览冥训》:今失调弦者,叩宫宫应,弹角角动,此同声相和者也。夫有必调一弦,其於五音无所比,鼓之而二十五弦皆应,比未始异於声,而音之君已形也。

【研讨】

黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》(《音乐论丛》一、三,人民音乐出版社 1978年,1980年)

曾遂今:《凉山彝族口弦》(《中国音乐学》1986年第2期)

应有勤 孙克仁:《口弦的综合考察》(《中国音乐学》1988年第2期)

十、中华古传？希腊先哲？两河曙光？钟律何源？

曾侯乙钟律的　曾体系是来自巴比伦吗？它和先商的谐和乐器有无关连？和“三生万物、九为老阳”的易理有无关连？甲骨卜辞中的宫、商、角、徵、羽是偶合于钟律的“孤证”呢？还是应予重视的极有研讨价值的史料？

两河流域的 samarra culture最新考古资料能不能说明早在 7500年前，古中国的制陶术与古文字就已经传向西亚了？

西方表音文字的源头与苏美尔线形文字与以木兰线形文字的音节文字有关，是否可以考虑它的更古源头却来自东方（中国）？

【研讨】

麦克伦:《曾侯乙青铜编钟》(《中国音乐学》1986年第 3期)

[伊拉克]苏比·安韦尔·拉辛德:《美索不达米亚的音乐文化》(文化艺术出版社《上古时代的音乐》，其中第 79~82页似即麦克伦的根据)。

饶宗颐:《曾侯乙钟律与巴比伦天文学》(《音乐艺术》1988年第 2期)

黄翔鹏:《均钟考》五、均钟五弦考(《黄钟》1989年第 2期，第 86~90页)

朱谦之:《中国古代乐律对于希腊之影响》(音乐出版社 1957年 8月第 1版)

陈其伟:《河洛与律》(《黄钟》1989年第 1期)

《中国大百科全书·考古》，第 573页。

《中国大百科全书·民族》，第 500页。(黄按:《仓颉书》与彝文。)

十一、不以三分，师何以正五音？佥曰钟律，何不课实物而验之？

孟子的“不以六律，不能正五音”，州鸠的“平之以六”指的都是三分损益法的六个阳律的作用吗？六的同名而异实之处除了六声与六个阳律之外，是否还有六阳律的五度相生法与、曾生律法之别？曾侯乙上层钮钟的无射、黄钟、太簇、姑洗、蕤宾等名能说明它采用了三分损益正律而不用变律吗？朱载　为什么采取兼用变律之说来解释“以七同其数而以律和其声”的说法？这不是离开了三分损益十二正律的传统吗？历来的律学家都把“钟律”当做三分损益律的异名，名、实相符吗？它和青铜时代的编钟实测合得上吗？

【文献】

《孟子·离娄章句上》: 师旷之聪，不以六律，不能正五音。

《国语·周语下》: 纪之以三、平之以六、成于十二。

《律学新说》卷一:“纪之以三”，天地人也，《舜典》曰“神人以和”，是也；上章曰“律以平声”，是也；“成於十二”，十二律吕上下相生之数备也。天之大数不过十二，故曰“天之道也”。

【研讨】

黄翔鹏:《中国传统音调的数理逻辑关系问题》例 44，释“六律”(《中国音乐学》1986年第 3期，第 26页)

修海林:《曾侯乙编钟六阳律的三度定律及其音阶型态》(《中国音乐》1988年第 1期)

十二、止於五音，仲父愚哉?! 如其意在　曾，徵位焉在？如吕氏之言　律，夫何三分法而十二之不终？

律的三分损益法是怎样形成阳律和阴吕的序列的？钟律如果不是《吕氏春秋》讲的

律，那么它是琴律吗?《管子·地员》为什么只计算到五音为止？为什么他的黄钟是在中间，而不像　律在最低音？如果这就是琴的证据，那么用它来调钟就必须使用徽位；为什么至今我们连汉代的琴都无已设琴徽的确证？为什么到三国魏晋间才见有琴徽的记载?

从曾侯乙钟的钟律研究讲来，还有什么证据可以证明这种钟律就是琴律？为什么它要以“姑洗”作为基调？为什么黄钟又定在♭A？这与琴律有关没有？

伶州鸠讲到黄钟时说是:“所以宣养六气、九德也”，这和琴律有关吗？与此相联系时，可以考虑曾侯钟的姑洗律与黄钟律的关系问题吗？可以认为这也和第八问中的“九歌”、“六府三事”相关吗？

【文献】

三分损益律:

《吕氏春秋·音律》：黄钟生林钟，林钟生太蔟，太蔟生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太蔟、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上，林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。(黄按：蕤宾重上)

《史记·律书》：律数：九九八十一以为宫；三分去一，五十四以为徵；三分益一，七十二以为商；三分去一，四十八以为羽；三分益一，六十四以为角。黄钟长八寸（七）分[十]分一，宫；大吕长七寸五分（三）[二十七分]分（一）[二十三]；太簇长七寸（七）[十]分二，角；夹钟长六寸（一）[七]分（三）[二百四十三]分（一）[一百三]；姑洗长六寸（七）[十]分四，羽；仲吕长五寸九分（三）[二千一百八十七]分（一）[二千三十九]，徵；林钟长五寸（七）[十]分四，角；夷则长五寸（四分）（三）[八十一]分（二）[四十六]，商；南吕长四寸（七）[十]分八，徵；无射长四寸四分（三）[七百二十九]分（二）[六百九十二]；应钟长四寸二分三分二，羽。”

黄按：蕤宾重上。数据的“错误”，①前人读不通，断言错字，据“理”改之，可能是妄改。②有可能是读简者另作之注，被抄本录入正文。③解读的途径：也许可以从月律问题上讲得清。

《史记·律书》：“生钟分：子一分。丑三分二。寅九分八。卯二十七分十六。辰八十一分六十四。巳二百四十三分一百二十八。午七百二十九分五百一十二。未二千一百八十七分一千二十四。申六千五百六十一分四千九十六。酉一万九千六百八十三分八千一百九十二。戌五万九千四十九分三万二千七百六十八。亥十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六。(黄按：蕤宾下生)

琴律:

《管子·地员》：凡将起五音。凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分以益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足，以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足，以是成角。

黄按：一讲“小弦来自大弦”：五音之首（宫）在四开的弦长中取一个三分，合上 9× 9=81。二讲“大弦来自小弦”：四开为四次方。

《管子·五行》：一者本也。二者器也。三者充也。治者四也。教者五也。宁者六也。立者七也。前者八也。终者九也。十者然后具五官於六府也，五声於六律也（黄按：这是第六

律为“和”的证明，也是非三分损益的琴律之证明，当然也是弦律的证明）。天道以九制，地理以八制，人道以六制。以天为父，以地为母，以开乎万物，以总一统。通乎九制六府三充，而为明天子。修概水土，以待乎天堇。反五藏，以视不亲。治祀之下，以观地位。货 神卢，合於精气。已合而有常，有常而有经。审合其声，修十二钟，以律人情。人情已得，万物有极，然后有德。故通乎阳气，所以事天也。经纬日月，用之於民。通乎阴气，所以事地也。经纬星历，以视其离。通若道然后有行。然则神筮不灵，神龟不卜，黄帝泽参，治之至也。……昔者黄帝以其缓急作立五声，以政五钟。令其五钟，一曰青钟大音，二曰赤钟重心，三曰黄钟洒光，四曰景钟昧其明，五曰黑钟隐其常。五声既调，然后作立五行，以正天时，五官以正人位。人与天调，然后天地之美生。

【疑点】

关于《管子》成书年代与文献学辨伪问题的研究，应该是处理文献的前提。

准器:《西京杂记》: 咸阳宫中有琴，长六尺，安十三弦，(三) [二] 十六徽皆用七宝饰之，铭曰“ 与之乐”。

曾侯乙编钟的 曾体系调律法及同墓所出五弦器 (见《均钟考》之分析)。

王光祈:《中国乐制发微》述及的“周鲁正叔铜琴”。

十三、六代异乐，夫何以变化? 歌钟女乐，岂韶 之用? 汉儒论雅，厥与曾钟岂同?

把钟磬乐作为庙堂之乐的代表之说，真是秦人的观念吗? 还是汉以后的儒家之说? 包含《大武》在内的六代先王之乐有大规模使用钟磬的可能吗?为什么出土文物不能证实这一点呢?

诸侯王“息于钟鼓之乐”的钟磬和“六乐”所用钟磬有区别吗? 注意“钟声不比乎，左高”的魏文侯为什么是受批判的? 曾侯钟之同类型者在先秦历史上有不受批判的吗?

曾侯钟是天地郊庙所用的乐器呢? 还是房中乐的性质?

先秦钟磬乐一定是“雅颂之声”的载体吗? 汉儒的“雅乐”概念符合先秦实际吗?

黄按: 曾侯钟三组的划分其用意何在? 十五国风和曾侯钟的乐律异名有无关系? 郑卫之音是什么样的音乐? 东周人讲的先王之乐与世俗之乐的对立，古乐与今乐的对立是“礼崩乐坏”的现象吗?《论语·阳货》: “恶郑声之乱‘雅乐’也”的真实内容是什么?

【文献】

《左传·襄二十九年》或《史记·吴太伯世家》有关公元前 544年“季札观乐”及其中涉及《韶》、《夏》(《礼记·明堂位》“皮弁素积”)、《 》(《左传·襄公十年》“宋公享晋侯于楚丘，请以《桑林》)、《武》(《乐记·宾牟贾》)“四代之乐”的描述。

《左传·襄公四年》: 穆叔如晋，报知武子之聘也。晋侯享之，金奏《肆夏》之三，不拜。工歌文王之三，又不拜。歌《鹿鸣》之三，三拜。韩献子使行人子员问之，曰:“子以君子命辱於敝邑，先君之礼，藉之以乐，以辱吾子。吾子舍其大，而重拜其细。敢问何礼也?”对曰:“《三夏》，臣弗敢与闻。《文王》，两君相见之乐也，使臣不敢及。《鹿鸣》，君所以嘉寡君也，敢不拜嘉?《四牡》，君所以劳使臣也，敢不重拜?《皇皇者华》，君教使臣曰:“必谘於周。”臣闻之:“访问於善为咨，咨亲为询，咨难为谋。”臣获五善，敢不重拜?

《左传·襄公十一年》: 郑人赂晋侯以师悝、师 、师蠲; 广车、 淳十五乘，甲兵备，凡兵车百乘; 歌钟二肆，女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛，曰:“子教寡人和诸戎狄以正诸华，八年之中，九合诸侯，诸侯无慝，君之灵也，二三子之劳也，臣何力之有焉? 抑臣愿君安其

乐而思其终也。诗曰:“乐只君子,殿天子之邦。乐只君子,福禄攸同。便蕃左右,变是帅从。”夫乐以安德,义以处之,礼以行之,信以守之,仁以历之,而后可以殿邦国、同福禄、来远人,所谓乐也。书曰:“居安思危。思则有备,有备无患。敢以此规。”公曰:“子之教,敢不承命!抑微子,寡人无以待戎,不能济河。夫赏,国之典也,藏在盟府,不可废也。子其受之!”魏绛于是乎始有金石之乐,礼也。

《国语·周语》:(周景王)二十三年,王将铸无射,而为之大林。单穆公曰:“不可。作重币以绝民资,又铸大钟,以鲜其继。若积聚既丧,又鲜其继,生何以殖?若无射有林,耳不及也。夫钟声以为耳也。耳所不及,非钟声也。犹目所不见,不可以为目也。夫目之察度也,不过步武之间。其察色也,不过墨丈寻常之间。耳之察和也,在清浊之间。其察清浊也,不过一人之所胜。是故先王之制钟也,大不出钧,重不过石。

《墨子·三辩》:昔诸侯倦於听治,息於钟鼓之乐;士大夫倦於听治,息於竽瑟之乐;农夫春耕夏耘,秋敛冬藏,息于瓴缶之乐。

《国语·晋语八》:平公说新声,师旷曰:“公室其将卑乎!君之明兆於衰矣。夫乐以开山川之风也,以耀德於广远也。风德以广之,风山川以远之,风物以听之,修诗以咏之,修礼以节之。夫德广远而有时节,是以远服而迩不迁。”

《孟子·梁惠王章句下》:庄暴见孟子,曰:“暴见於王(齐宣王,前320~前301在位),王语暴以好乐,暴未有以对也。”曰:“好乐何如?”孟子曰:“王之好乐甚,则齐国其庶几乎!”他日,见於王曰:“王尝语庄子以好乐,有诸?”王变乎色,曰:“寡人非能好先王之乐也,直好世俗之乐耳”。曰:“王之好乐甚,则齐其庶几乎!今之乐由古之乐也。”曰:“可得闻与?”曰:“独乐乐,也人乐乐,孰乐?”曰:“不若与人。”曰:“与少乐乐,与乐乐乐,孰乐?”曰:“不若与众。”“臣请为王言乐。今王鼓乐於此,百姓闻王钟鼓之声,管　之音……”

《乐记·魏文侯》:魏文侯问于子夏,曰:“吾端冕而听古乐则唯恐卧,听郑卫之音则不知倦。敢问古乐之如彼,何也?新乐之如此,何也。”子夏曰:“今夫古乐,进旅而退旅,和正以广,弦匏笙簧合守拊鼓,始奏以文,止乱以武,治乱以相,讯疾以雅。君子於是语,於是道古,修身及家,平均天下:此古乐之发也。今夫新乐,进俯退俯,奸声以淫,溺而不止,及优侏儒,犹杂子女,不知父子。乐终不可以语,不可以道古:此新乐之发也”。

《战国策·魏策一》:魏文侯与田子方饮酒而称乐。文侯曰:“钟声不比乎?左高。”田子方笑。文侯曰:“奚笑?”子方曰:“臣闻之:君明则乐官,不明则乐音。今恐君之聋于官也。”

【文物】

曾侯乙墓三种形制的全套甬钟,所有配属乐器,　　与酒器的殿堂陈设。

《庄子·山木》:北宫奢为王灵公赋敛以为钟。

《吕氏春秋·侈乐》:宋之襄也,作为千钟,齐之襄也。

十四、巫史异途,旷、延相违;周武岂荒志?下徵之商何以名“楚调”?

先秦的史文化与巫文化存在矛盾吗?师旷为什么不赞成师延留下的音乐?孔子为什么不敢直说武王用不用商音的事?下徵调的商声为什么要有个专名叫“楚商”?

黄按:说“周礼因于殷礼”,但为什么又说“三代之乐不相袭”呢?

【文献】

《韩非子·十过》:奚谓好音。……师旷曰:“不如清角”。(参第一问)

《乐记·宾牟贾》：宾牟贾侍坐于孔子，孔子与之言，及乐。……“声淫及商何也?”对曰：“非《武》音也。”子曰：“若非《武》音，则何音也?”对曰：“有司失其传也，若非有司失其传则武王之志荒矣”。子曰：“唯，丘之闻诸襄弘，亦若吾子之言是也。”

【研讨】

黄翔鹏：《释“楚商”》(《文艺研究》1979年第2期)

吴钊：《也谈“楚声”的调式问题》(《文艺研究》1980年第2期)

十五、伶、工、师、瞽何往？伯牙、秦青何来？国子官学何废？市人相和何兴?

孔子以前的音乐家在文献记载中为什么只有伶、工、师之称而没有独立的姓氏？先秦音乐艺术的传承关系经历了伶伦、夔的时代，渐以瞽宗为代表曾经形成了国子官学，怎么在春秋间却开始了私学?《论语·微子》“太师挚适齐，亚饭干适楚，三饭缭适蔡，四饭缺适秦。鼓方叔入於河，播鼗廿入於汉。少师阳、击磬襄入於海”反映了什么情况？其间，《高山流水》的故事，秦青、韩娥、高渐离的故事说明了一些什么问题？平民是怎样从只有“瓴缶之乐”的水平上发展到“相和”水平的?

【文献】

《墨子·三辩》关于“钟鼓之乐”、“竽瑟之乐”、“瓴缶之乐”的记载。

【研讨】

《论中国传统音乐的保存和发展》第一部分、第3节“三大历史阶段”的有关论述。《中国音乐学》1987年第4期，第8～9页；或黄翔鹏：《传统是一条河流》，第117～118页。

《均钟考》(下)三、准器与乐器之辩：“筑、准之辩”关于高渐离击筑与秦汉间市井音乐生活兴起的研究。(《黄钟》1989年第1期，第44～46页)

十六、“中声五降”，岂旋宫之说而先于曾钟百年?

先秦的“中声以降”之说是旋宫问题吗？这一文献早于曾侯钟一个世纪之久，可以反映出曾侯乙钟旋宫能力的历史来源吗？可以反映出后出文献如《礼记》有关旋宫记载的真实性吗？

【文献】

《左传·昭公元年》：先王之乐，所以节百事也，故有五节。迟速本末以相及。中声以降，五降之后，不容弹矣。

佚注：“五节，五声之节。有节则不乱，能旋则不停。大不逾宫，细不逾羽；大则声迟，细则声速；大者为本，细者为末；自至羽，五声一周，周而复始。宫为宫，则羽为羽，宫羽相及也；商为宫则宫为羽，宫商相及也；角为宫则商为羽，商角相及也；徵为宫则角为羽，角徵相及也；羽为宫则徵为羽，徵羽相及也。”(转引自吴南薰误入正文者，见《律学会通》，第81页，科学出版社，1964年。)

《周礼·春官·宗伯下》：大司乐掌成均之法，以治建国之学政，而合国子之子弟焉。凡有道者，有德者，使教焉；死则以为乐祖，祭於瞽宗。乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、诵、言、语；以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大　》、《大夏》、《大　》、《大武》。

以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。乃分乐而序之，以祭、以享、以祀。乃奏黄钟、歌大吕、舞《云

门》、以祀天神。乃奏大簇　歌应钟　舞《咸池》，以夫地示。乃奏姑洗　歌南吕、舞《大　》，以祀四望。乃奏蕤宾　歌函钟　舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷则、歌小吕、舞《大　》，以享先妣。乃奏无射、歌夹钟、舞《大武》，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。凡六乐者，一变而致羽物，及川泽之示；再变而致　物及山林之示，三变而至鳞物及丘陵之示，四变而致毛物及坟衍之示，五变而致介物及土示，六变而致象物及天神。

凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大蔟为徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，云门之舞。冬日至，於地上之圜且奏之。若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。

凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，雷鼓　雷鼗，孙竹之管，空桑之琴瑟，《咸池》之舞。夏日至，於泽中之方丘奏之。若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。

凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九　之舞。於宗庙之中奏之。若乐九变，则人鬼可得而礼矣。

《礼记·礼运》：五行之动，迭相竭也。五行、四时、十二月，还相为本也。五声、六律、十二管，还相为宫也。

【研讨】

何昌林：《苏祇婆的“五旦”理论》，(《新疆艺术》1984年第1期，第10页)

黄按：从《左传·昭元年(前541)》医和论乐时提及的“五降”(某律为宫、为徵、为羽、为商、为角之义。由于是下属方向的转调，故称“降”)至刘安(前179~前122)《淮南子》中论及的“一律生五音”及“五变”(变宫生徵，变徵生商，变商生羽，变羽生角；这也是某律为宫、为徵、为商、为羽、为角之义)，事实上已经是“旦作五调”(同[?]五调)了。

十七、上宫安在？下宫何称？韦、刺、宣、　，孰知其名？

州鸠论乐末段已见于曾侯钟铭的“羽、厉、宣、羸”已知是变律的律名，这在现有的诸说中是谁的解释最可靠呢？州鸠所说的“上宫”、“下宫”至今无解，或强解而不通，应该怎样研究呢？(黄按：从三分法角度永远讲不通。)

【文献】

《国语·周语下》：王以二月癸亥夜陈，未毕而雨。以夷则之上宫毕，当辰。辰在戌上，故长夷则之上宫，名之曰羽，所以藩民则也。王以黄钟之下宫，布戎于牧之野，故谓之厉，所以厉六师也。以太蔟之下宫，布令于商，昭显文德，底纣之多罪，故谓之宣，所以宣三王之德也。反及羸内，以无射之上宫，布宪施舍於百姓，故谓之羸乱，所以优柔容民也。

【研讨】

胡彦　：《乐律表微》释州鸠篇：

“七律者，黄钟一均之律也。”

“唯武王所作羽、厉、宣、羸四乐，则五声之外，兼用二变。此四乐者盖取杀气相并之义，有粗厉，猛起，奋末，文贲之音焉。”

“用本宫之律为起、毕。黄钟、太蔟当用正声为调。或以其清声起毕而谓之上宫，则以其正声起、毕为下宫，则或以其清声起、毕者谓之上宫矣。”

裘锡圭：《谈谈随县曾侯乙墓的文字资料》(六)、为古代音乐史提供了极其珍贵的史料(关于“羽”、“厉”、“宣”、“羸”)(1979年《文物》第7期，第29~30页)

饶宗颐“琴均：夷、黄、夹、无”说。(《随县曾侯乙墓钟磬铭辞研究》第41页)

十八、窦公百八，桓谭其瞀？秦火既已，曾铭何昭？

《周礼·春官·大司乐》真是三家分晋那个魏文侯时代的乐书吗？为什么先前的一些学者说它是成于汉代的伪书，而现在通过先秦出土文物的考察又证明它所记载的许多史实之可信？它真是通过魏文侯的乐人窦公传下来的吗？桓谭是一个坚持唯物观点、几乎为之钉身的诚实人，他相信窦公活了一百八十岁，这能说是近于情理吗？何况按照他的记载，从魏文侯时代活到汉文帝时献书至少有二百五十岁左右呢！《周礼·春官》如果真能越过“秦火”，而把春秋末年的“旋宫”制度传到汉代，已难找到其它免于“秦火”之难（?）文献为之证明。我们今天幸有曾侯乙钟及其铭文的出土，那么，对曾侯钟的研究能够证明春秋间诸侯王宫廷中的钟磬乐真能具备如《周礼》所载的、那样的旋宫能力吗？

【文献】

《周礼·春官·宗伯下》：大司乐掌成均之法，而合国之子弟焉。凡有道者，有德者，使教焉；死则以为乐祖，祭於瞽宗。以乐德教国子，中、和、祗、庸、孝、友；以乐语教国子，兴、道、讽、育、言、语；以乐舞教国子，舞云门、大卷、大咸、大 、大夏、大 、大武。

以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐，以致鬼神示，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以说远人，以作动物。乃分乐而序之，以祭、以享、以祀。乃奏黄钟、歌大吕、舞云门，以祀天神。乃奏大簇、歌应钟、舞咸池，以祭地示。乃奏姑洗、歌南吕、舞大 ，以祀四望。乃奏蕤宾、歌函钟、舞大夏，以祭山川。乃奏夷则、歌小吕、舞大 、以享先妣。乃奏无射、歌夹钟、舞大武，以享先祖。凡六乐者，文之以五声，播之以八音。凡六乐者，一变而致羽物，及川泽之示；再变而致 物，及山林之示；三变而示鳞物，及丘陵之示；四变而致毛物，及坟衍之示；五变而致介物，及土示；六变而致象物，及天神。

凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，大簇为徵，姑洗为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，云和之琴瑟，云门之舞。冬日至，於地上之圜且奏之。若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。

凡乐，函钟为宫，大蔟为角，姑洗为徵，南吕为羽，雷鼓雷鼗，孤竹之管，空桑之琴瑟，咸池之舞。夏日至，於泽中之方且奏之。若乐八变，则地示皆出，可得而礼矣。

凡乐，黄钟为宫，大吕为角，大蔟为徵，应钟为羽，路鼓路鼗，阴竹之管，龙门之琴瑟，九德之歌，九 之舞。於宗庙之中奏之。若乐九变，则人鬼可得而礼矣。”

《汉书·艺文志》：六国之君，魏文侯最为好古，孝文时得其乐人宾公，献其书，乃《周官大宗伯》之《大司乐》章也。

桓谭《新论·祛蔽》：余前为王翁典乐大夫，见乐家书记言：“文帝时，得魏文侯时乐人宾公，年百八十岁，两目皆盲。”文帝奇而问之曰：“何因？能服食而至此邪？”对曰：“臣年十三失明，父母哀其不及众技事，教臣为乐，使鼓琴，日讲习以为常事。臣不能道引，无所服饵也。不知寿得何力。”余以为宾公少盲，专一内视，清不外鉴，恒逸乐，所以益性命也。（据：《汉书艺文志》注、《辩正论》引陈思王《辩道论》、《太平御览》卷三百八十三、又七百四十）

【疑点】

吉联抗：《两汉论乐文字辑译》110页注曰：汉文帝与战国魏文侯在位年间“两者距离二百五十年左右，窦公一百八十岁是不可能搭到两头的，可见这是一个传说。”

【研究】

黄翔鹏:《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》(《音乐研究》1981年第 1期)

十九、雅“为”俗“之”,其源安在?乐制名实,钟律几端?

汉唐雅乐常用“为”调称谓方式,俗乐常用“之”调称谓方式,这个传统能说是来自《周礼。春官》以及曾侯钟铭吗?从曾侯钟及其铭文的出土看来,诸如宫、商阶名与变化音名的固定读法、首调读法等,有哪些基本理论问题早有先秦的渊源,或在秦、汉以后产生了名、实的变化?换句话说,曾侯乙钟铭的出现,对中国音乐理论说来接上了哪些断线?澄清了哪些误传、误解?

【研究】

黄翔鹏:《曾侯乙钟磬铭文乐学休系初探》(《音乐研究》1981年第 1期)

二十、“四上竞气”,工尺焉源?乙、凡、上、下,何钟律之通焉?

工尺谱的来源无考,至今已有上起战国,下至隋唐的各说。这些说法有可靠之处吗?《竟山乐录》引用楚辞《大招》的辞句作工尺谱看,能讲得通吗?我们从工尺谱本身涵有的乐律体系来寻绎它的内部规律时,能以内证说明它原与曾侯乙钟铭同出一源吗?在仅以内证不能确定谱字符号的产生也是来源于先秦时,能否说它至少已能证明这种音调体系确是来源于我国本民族的音乐生活?

【文献】

《大招》摘句:“二八接舞,投诗赋只。叩钟调磬,娱人乱只。四上竞气,极声变只。”注:“四上,谓上四国:代、秦、郑、卫”(代者年代无定论。汉。王逸:“《大招》者,屈原之所作也,或曰景差,疑不能明也。”——《楚辞章句》。宋朱熹《楚辞集注》:“语皆平淡醇古……决为差作无疑”。近人梁启超《屈原研究》则据篇中“小要秀颈,若鲜卑只”一语,定为汉人作。)

唐顺之(明。嘉靖,1522~1556间人)《稗编》:按《招魂》云“吴歈楚讴,歌大吕些”,大吕为宫,其谱下四;仲吕为角,其谱上字,四上竞气,谓宫、角相应也。

毛奇龄(清初)《竟山乐录》:四上者,笛声也,《笛色谱》云“四上尺工六为宫商角徵羽”,四上者,宫与商也,其前章云:“赵箫介只”,是也。(所据为明。朱权《琼林雅韵。唐笛色谱》佚书。)

黄按:此说全属猜测,并无任何蛛丝马迹可以为证之据。但是,不说工尺谱本身,而论工尺谱的乐律体系倒确实是与曾侯钟律同出于一源的。

【研讨】

吴南薰:《律学会通》第 57~58页,第 260~269页“字谱与杀声”甲、乙、丙各段。

何昌林:《燕乐二十八调之迷》二章三节论燕乐半字谱与拜占廷记谱法(《音乐论丛》六,第 53~57页。)

黄翔鹏:《音乐考古学在民族音乐形态研究中的作用》(《人民音乐》1983年第 8期)

关也维:《关于苏祇婆调式音阶理论的研究》(《音乐研究》1980年第 1期)

1980年以至 1987年间,关也维同志等的“龟兹乐谱”说(见 1987《音乐论丛》六,第 55页。)

二十一、秦汉黄钟,蕤宾何紧五?羲和慢一、三,若调何来?

秦汉乐府黄钟律的音高标准可考吗?我们至今能有秦代黄钟的物证吗?蔡邕铜硁钟是他

私定的黄钟律呢? 还是他为汉代所用古律考定的标准器? 律高是多少? 汉代此外还有其它已知明确律高的黄钟标准吗? 对于已知的黄钟律高能从汉代音乐实践的遗存、史料中得到查证的机会吗?

【文献】

《隋书·律历上》: 蔡邕铜 尺: 后周玉尺, 实比晋前尺一尺一寸五分八厘。从上相承有铜 一, 以银错题其铭曰: " , 黄钟之宫, 长九寸, 空围九分, 容 黍一千二百粒, 称重十二铢, 两之为一合。三分损益, 转生十二律。" 祖孝孙云: "相承传是蔡邕铜 。" (据杨荫浏《中国音乐史纲》第 154页, 黄钟= $e^{1+}$ )

《乐府诗集》卷第四十四: "清商曲辞" 小序: "清商乐, 一曰清乐。清乐者, 九代之遗声。其始即相和三调是也, 并汉魏已来旧曲。……清乐之歌遂阙。自周、隋以来, 管弦雅曲将数百曲, 多用西凉乐, 鼓舞曲多用龟兹乐。唯琴工犹传楚、汉旧声及清调。" ("九代遗声" 之说出自唐·杜佑《通典》, 末句引自《新唐书·礼乐志》而与《旧唐书·音乐志》词句小异。)

【文物】

始皇陵出土 "乐府" 钟。1977年黄翔鹏测音: C2

西安市小雁塔文管所藏秦 "应钟" , 1977年黄翔鹏测音: b

新莽 "无射" 律 (马承源、潘建明:《新莽无射律管对黄钟十二律研究的启示》,《上海博物馆馆刊》)。

【研讨】

黄翔鹏: 《音乐研究》 1981年第 1期《曾侯乙钟磬铭文乐学体系初探》附论《释 "穆和"》第 49~ 50页对蕤宾律与七弦琴 "蕤宾调" 调弦法的探讨;《音乐艺术》1982年第 4期论文, 第 3页对 "清商调" 调弦法的研究; 黄翔鹏: 《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》对 "清角调" 调弦法的研究 (《民族民间音乐》 1986年第 4期, 第 9页; 黄翔鹏:《传统是一条河流 (中国传统音乐研究论集)》第 86~ 91页, 人民音乐出版社, 1990年。)

【声·谱·图·法】

七弦琴调弦法:

蕤宾调: 紧五一徽 (《太音大全》)

(《琴谱正传》又名: 金羽)

姑洗调: 紧二、五、七各一徽 (《太音大全》作清商) (慢一、三、四、六)

(《琴谱正传》即: 清商)

羲和调: 慢一、三各一徽 (《太音大全》)

(《琴谱正传》一家)

清角调: 慢一、六紧三各一徽 (《太音大全》)

(《琴谱正传》一家;《颖阳琴谱》又名泉鸣)

慢宫调: 慢一、三、六各一徽 (《太音大全》、《琴谱正传》) (《琴学正声》又名泉鸣)

(未完待续)

(崔 宪整理)